

TODO ES MÚSICA Y RAZÓN

Se conmemoran el próximo 28 de enero ciento cincuenta años del nacimiento de José Martí, el gran poeta e intelectual cubano, fundador del modernismo latinoamericano y promotor de una conciencia continental que no cesa de convocarnos.



OPINIÓN

SECULARIDAD DE JOSÉ MARTÍ

En 1953, la revista *Orígenes*, dirigida por José Lezama Lima, conmemoró el centenario martiano con un número especial prologado por el propio Lezama, admirador de su predecesor más allá de las diferencias estilísticas que los separaban.

POR JOSÉ LEZAMA LIMA

José Martí fue para todos nosotros el único que logró penetrar en la casa del *alibi*. El estado místico, el *alibi*, donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas.

Su imaginación se ha vuelto cenital y misteriosa, y ha penetrado en su misión con el convencimiento de que *quien huye de la escarcha se encuentra con la nieve*. Arrostró esa escarcha; amarró su caballo en el tronco de cuerpo y aceite, y penetró alegremente en la casa del *alibi*. Las palabras finales de su *Diario*, uno de los más misteriosos sonidos de palabras que están en nuestro idioma, bastan para llenar la casa y sus extrañas interrupciones frente al tiempo.

En la soberanía de su estilo se percibe la mañana del colibrí, la sombría majestad de la pitahaya, y los arteriales nudos del cedrón. *Podía hablar*, dice Rubén Darío, *delante de Odín rodeado de reyes*.

Su permanencia indescifrada continúa en sus inmensos memoriales dirigidos a un rey secuestrado: la hipóstasis o sustantivización de los alegres misterios de su pueblo. En sus cartas de relación nos describe para su primera secularidad una tierra intocada, símbolos que aún no hemos sabido descifrar como operantes fuerzas históricas.

Et caro nova fiet in die irae. Tomará nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza.

La majestad de su ley y la majestad de sus acentos nos recuerda que para los griegos "mártir" significa testigo. Testigo de su pueblo y de sus palabras, será siempre un cerrado impedimento a la intrascendencia y la banalidad. Y si sólo podemos creer, según la extraña sentencia de Pascal, a los testigos muertos en la batalla, es en las decisiones de su muerte donde nuestra forma como pueblo adquirió su esplendor al unir el testimonio con su ausencia, dar una fe sustantiva para las cosas que no existen, o a la terrenal gravitación de las más oscuras imágenes.

Orígenes reúne un grupo de escritores reverentes para las imágenes de Martí. Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes.

SAN MARTÍ

POR ARIEL SCHETTINI

Remitir la obra de Martí a toda la producción ulterior de cualquier otro escritor latinoamericano es un razonamiento inútil, porque todo escritor latinoamericano tiene algo de Martí. Tanto en su prosa y en su poesía es posible detectar el origen de la literatura latinoamericana. Martí fue el fundador de una poesía moderna, pero también de una poesía profundamente latinoamericana en la que aparecen los símbolos y el paisaje, la historia y el presente de su patria como nunca se lo había leído antes en la región: con una mirada universal.

Esa reflexión sobre lo vernáculo y lo auténticamente americano, sumada a las influencias del romanticismo, lo convirtieron en un luchador por la independencia de su país, Cuba, lo llevaron a asumir la lucha armada, y lo transformaron en un héroe, finalmente: en un mártir de su patria. Martí es un prócer nacional en Cuba como para nosotros lo es San Martín, aunque recorriera el camino inverso: no fue un militar que terminó escribiendo máximas sino un intelectual que terminó librando batallas.

Su prosa combativa tuvo repercusiones ilimitadas en la de los intelectuales americanos, no tanto por su estilo sino por su posición. En tanto fue uno de los primeros en armar la ecuación intelectual-exilio (se fue desterrado de Cuba a los 18 años), casi toda su producción se desarrolló fuera de su patria, sobre todo en Estados Unidos, donde escribió toda su poesía y desde donde enviaba cotidianamente colaboraciones a los periódicos latinoamericanos (venezolanos, argentinos mexicanos) más conspicuos de la época. Finalmente terminó ocupando cargos oficiales de representante en el extranjero para la Argentina, Uruguay y México.

Pero en Estados Unidos, y a partir de la lectura de algunos poetas fundamentales en la construcción de aquella nación, fue donde vio, con lucidez, algo del destino del resto de los países del continente. La obra de Martí no se entiende sin una lectura de Whitman y Emerson, que le dieron algunos ingredientes fundamentales de su obra. La relación entre hombre y naturaleza como parte de una formación del carácter y de la idiosincrasia de un pueblo le permitieron definir aquello que sería el tema central de la literatura latinoamericana: el modo en que el hombre se define por el modo en que trata de controlar la naturaleza. De allí que, sin Martí, sea imposible pensar a los escritores caribeños desde mediados del mil ochocientos hasta el presente.

También Estados Unidos le dio la posibilidad de encontrarse con la modernidad urbana y con nuevas formas de vincularse entre los ciudadanos. Un hombre que provenía de un ambiente casi rural, y pobre, muy rápido debió enfrentarse con la ciudad de Nueva York y con su ritmo, que ya en la segunda mitad del siglo XIX era una metrópolis en la que, por ejemplo, las mujeres iban adquiriendo un lugar de relevancia en el comercio social.

Angel Rama, que estudió la obra de Martí, señaló el impacto crucial de esa modernidad de la vida cotidiana y del trato urbano en la obra de Martí.

Martí relató y tradujo la vida de la Gran Ciudad de Nueva York para latinoamericanos y es notable comparar esa obra periodística con la de otro cronista, Sarmiento, que apenas unos años antes había retratado la misma ciudad con incondicional admiración. En Martí, por el contrario, Estados Unidos es un lugar de posibilidades para la maravilla, tanto como para el horror, y es uno de los primeros cronistas en reconocer esa forma doble de la modernidad por la cual ningún "progreso" social deja de implicar un deterioro de la vida. La barbarie de la delincuencia y la pobreza, la inmigración y el trastorno de la urbe también fueron observados por el enviado especial que, como pocos, en la época, vivía de su pluma. Es verdad que gran parte de la obra poética de Martí se lee como literatura infantil. Sus poemas y relatos para niños publicados en la revista *La edad de oro* y algunos de los poemas de *Ismaelillo*, dedicados a su hijo, muestran hasta qué punto se trataba de un momento crucial de la literatura en la que a los escritores les cabía no solamente la tarea de cultivar o deleitar con su obra sino también de formar a su público, de construir su capacidad de lectores y de provocar la lectura como ne-

cesidad fundamental en el desarrollo de una cultura moderna.

Sus poemas infantiles, en ese sentido, tienen muy poco de "inocencia" o candor. Se trata más bien de instrumentos pedagógicos y didácticos para la creación del público lector. De hecho, Martí abandonó la revista *La edad de oro* a raíz de una pelea por el tono clerical que se le quería dar a la publicación.

La actividad doctrinaria de Martí excedía el ámbito de la infancia. Sus retratos de intelectuales, filósofos y personalidades en su obra ensayística son en algunos casos de asombrosa modernidad y de una vasta cultura.

En 1880, desterrado por segunda vez y casi definitivamente instalado en Estados Unidos, encabeza el Comité Revolucionario Cubano, a partir de lo cual participó en todas las polémicas que se abrieron en el momento acerca de la conveniencia para Estados Unidos de comprar a España el territorio cubano.

Martí fue uno de los primeros intelectuales latinoamericanos en detectar la sombra del imperialismo norteamericano sobre los países del sur del continente, y ello lo hizo uno de los grandes pensadores de todos los movimientos revolucionarios del siglo XX.

Con sus versos se compusieron guajiras y canciones que aún hoy siguen formando parte del acervo musical latinoamericano, letras que conservan su poder intacto, porque no son menos que el origen de la tradición en la que todavía se sigue formando todo latinoamericano cuando imagina su presente, su historia y su porvenir.

Martí murió en Dos Ríos en 1895, luchando contra el ejército español, en la que consideraba la última batalla que se debía librar contra el imperialismo. Había fundado revistas y periódicos, un ejército revolucionario, escrito dos libros de poemas, una novela, obras de teatro, más de cuatrocientas colaboraciones como corresponsal en diarios de Latinoamérica, casado, divorciado y vuelto a casar, había tenido un hijo, había creado el primer movimiento estético nítidamente latinoamericano: el modernismo. A su muerte tenía 42 años.

ESTE SÍ

UNA QUE SEPAMOS TODOS

Incluido originalmente en *Versos sencillos* (1891), "Yo soy un hombre sincero" es probablemente el más célebre poema de Martí. Habría que decir, incluso, de una celebridad apabullante (y para nada casual: como su discípulo Rubén Darío, José Martí sabía que para que existiera literatura debía existir antes un público y se dedicó a construirlo con paciencia infinita).

Mucho antes de los Beatles, los versos de Martí impactaron en la memoria colectiva de los latinoamericanos, donde quedarán como una incrustación imperecedera, más allá incluso del nombre de su autor.

La Guantanamera es un género musical muy popular en los campos cubanos (la guajira). De fuerte influencia blanca y española, es una mixtura de los ritmos criollos y africanos. No se sabe exactamente cuándo surgió la Guantanamera, pero su origen es la ciudad de Guantánamo.

Joseíto Fernández, conocido trovador habanero, fue el primer cantante de guajiras que diseminó la Guantanamera en la isla a través de un programa de radio de la década del '40 que alternaba partes cantadas con dramatizaciones de crímenes tomados de las páginas policiales de los diarios.

La mayor parte de los estudiosos de la música cubana señalan que fue Joseíto Fernández el primero en cantar y grabar el primer poema de los *Versos sencillos* de Martí, con la típica melodía de la Guantanamera. Las sucesivas versiones hicieron un uso libérrimo del texto y también de la melodía. La que ha llegado hasta nosotros sería, aparentemente, una versión del compositor español Julián Orbón (1925-91), que pasó a través del cubano Héctor Angulo (su alumno en la Manhattan School of Music) al cantante norteamericano Pete Seeger, que se encargó de difundirla. Una versión de la Guantanamera, grabada por el grupo The Sandpipers, ocupó el primer lugar en los rankings de los Estados Unidos. En castellano, la versión de Pablo Milanés es, si no la más clásica, la más oficial.

A continuación, el texto original de José Martí que inaugura la edad de las canciones "que sabemos todos".

Yo soy un hombre sincero
De donde crece la palma,
Y antes de morirme quiero
Echar mis versos del alma.

Yo vengo de todas partes,
Y hacia todas partes voy:
Arte soy entre las artes,
En los montes, monte soy.

Yo sé los nombres extraños
De las yerbas y las flores,
Y de mortales engaños,
Y de sublimes dolores.

Yo he visto en la noche oscura
Llover sobre mi cabeza
Los rayos de lumbre pura
De la divina belleza.

Alas nacer vi en los hombros
De las mujeres hermosas:
Y salir de los escombros
Volando las mariposas.

He visto vivir a un hombre
Con el puñal al costado,
Sin decir jamás el nombre
De aquella que lo ha matado.

Rápida, como un reflejo,
Dos veces vi el alma, dos:
Cuando murió el pobre viejo,
Cuando ella me dijo adiós.

Temblé una vez –en la reja,
A la entrada de la viña–
Cuando la bárbara abeja
Picó en la frente a mi niña.

Gocé una vez, de tal suerte
Que gocé cual nunca: –cuando
La sentencia de mi muerte
Leyó el alcaide llorando.

Oigo un suspiro, a través
De las tierras y la mar,
Y no es un suspiro, –es
Que mi hijo va a despertar.

Si dicen que del joyero
Tome la joya mejor,
Tomo a un amigo sincero
Y pongo a un lado el amor.

Yo he visto al águila herida
Volar al azul sereno,
Y morir en su guarida
La víbora del veneno.

Yo sé bien que cuando el mundo
Cede, lívido, al descanso,
Sobre el silencio profundo
Murmura el arroyo manso.

Yo he puesto la mano osada,
De horror y júbilo yerta,
Sobre la estrella apagada
Que cayó frente a mi puerta.

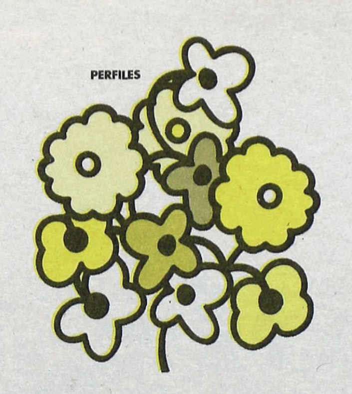
Oculto en mi pecho bravo
La pena que me lo hiere:
El hijo de un pueblo esclavo
Vive por él, calla y muere.

Todo es hermoso y constante,
Todo es música y razón,
Y todo, como el diamante,
Antes que luz es carbón.

Yo sé que al necio se entierra
Con gran lujo y con gran llanto,
Y que no hay fruta en la tierra
Como la del camposanto.

Callo, y entiendo, y me quito
La pompa del rimador:
Cuelgo de un árbol marchito
Mi muceta de doctor.

JOSÉ MARTÍ



PEDRO ORGAMBIDE (1929-2003)

POR GUILLERMO SACCOMANNO

No había género en que Orgambide no se midiera. Del cuento a la novela, desde el ensayo hasta el teatro, el suyo es uno de esos trayectos que apuntan más que a la construcción de una pieza en particular, al proyecto totalizador de eso que se da en llamar obra. Se ha dicho que Orgambide escribía, al menos, tres libros por año, entre los que predominaba, fija, la ficción. Esta actitud prolífica le valió, en ocasiones, la acusación de un cierto desaliño estilístico basado en su escritura compulsiva y aluvional. Si se analiza su producción más reciente, peleada contra los años y el cáncer que lo arrinconó en el último tiempo, se comprobará que esta observación proviene, como ocurre tan a menudo, del divorcio que existe entre la actitud de los creadores y la crítica. Orgambide, en su práctica, como modelo autoral, corresponde a una generación que, en su urgencia por cambiar el mundo –volverlo más justo, más solidario, más inventivo–, no vacilaba en abordar toda manifestación artística confiando, además de su potencial expresivo, en su capacidad para reflejar las contradicciones sociales, contrapunteando la historia íntima con la colectiva.

Debo admitirlo: al escribir un obituario, la prosa tiende, bajo el imperio de la emoción, a una retórica encendida, entre la bajada de línea crispada y el póstumo ajuste de cuentas. Nada más distante, este gesto, de la visión de Orgambide, de los postulados de su literatura. Sus bajadas de línea y sus ajustes estuvieron, están, siempre filtrados por un humor reflexivo. Si algo lo definía eran sus actitudes de porteñazo observador, siempre más próximo a la ironía que al resentimiento. La persecución, el exilio, en lugar de enquistarlo, lo volvieron no sólo más inspirado sino también más agudo en la percepción de mezquindades y vilezas, contrastándolas con heroísmos secretos, lo que se traduce en su literatura, memoria y balance de nuestra historia como epopeya violenta y, a la vez, como fatalidad. Los premios y reconocimientos que recibió, lejos de engrupirlo, le calentaron el motor.

Entre sus ficciones más recientes hay una que resume todas sus obsesiones: *Buenos Aires, la novela*. Como en sus ensayos biográficos (el de Quiroga, el de Martínez Estrada) y en sus novelas históricas (la de Alem, la de Ugarte, la de Rodríguez, el médico de Bolívar) surge nítida una preocupación constante por descifrar, como en una saga de aventuras, las encrucijadas sangrientas de la historia nacional. En *Buenos Aires, la novela*, la historia pertenece al dominio de los seres anónimos que, con pena y sin gloria, de alguna manera, participaron en los acontecimientos más sonados. *Buenos Aires, la novela* es además una apuesta estilística donde Orgambide buscó una entonación narrativa, el contrapunto entre la payada y el tango, entre la crónica y lo sainetesco, entre lo culto y lo popular. Como antes en *Historias fantásticas de la Argentina*, se apartó del facilismo de la novela histórica persiguiendo una alquimia de voces. En sus textos, Orgambide proyectaba una idea de Martínez Estrada: "Lo que Sarmiento vio es que la civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos".

En *El escriba*, una de sus novelas clave, Orgambide se enfrenta al fantasma de Arlt. Conrado Nalé Roxlo le cuenta al narrador una novela que el autor de *Los siete locos* tenía planeada. Iba a llamarse *El ladrón en la selva de ladrillos* y tendría como protagonista a Botana, el director de *Crítica*. Transcribo un fragmento del capítulo "El camaleón literario", donde Nalé le habla a un joven Orgambide:

"Por esos días, Georgie acuñó una manera de decir que todos, también usted, han imitado con vergüenza o fervor. Sospecho que en algunos textos, él mismo se imita. Nadie puede escribir como él, después de él, la biografía imaginaria del incendiario de la biblioteca de Alejandría. Nadie, sospecho, puede transformar en literatura una simple película de gangsters. Un consejo: cuando escriba acerca de Georgie, no caiga en la tentación de imitarlo. Cuídese. Y tampoco oiga a los detractores, que afirman sin el menor pudor que si hubieran leído la *Enciclopedia Británica* también escribirían como él. Trate de hacer una crónica y de novelar esa crónica, que no es poco. Y, si puede, escriba de manera periodística, justo al revés d lo que se hace ahora, que los periodistas es criben como literatos. Cuente los hechos deje que el lector saque sus conclusiones".

Que el portavoz de esta arte poética se Nalé, el escritor de "A la manera de...", u hábil parodiante de cuanto estilo literari se le antojara, no es casual. Orgambide, co su virtuosismo, no vaciló, cuando un rela to se lo imponía, en apelar a la parodia. (A respecto, es propicio recordar que, segú Leonidas Lamborghini, la parodia es nues tra tragedia.) El fragmento de "El escriba expone con transparencia una lección qu Orgambide hizo propia y que no descarta ba los riesgos de la política. En el pasaje qu va de la izquierda al peronismo revolucio nario, Orgambide buscó superar el antago nismo Borges/Arlt. Contra lo que pued afirmarse sobre su facilidad y su oficio –ma cas de la redacción publicitaria, del cine, d periodismo–, Orgambide, en su ambicios proyecto de contar la Argentina como Co media Humana, tuvo en claro, de mod notable, que su trabajo específico consistí en narrar y que su materia era el lenguaj Sus destellos no fueron pocos. Ahí están su libros. Como ocurre con Borges y Arlt, su obras completas, innumerables y dispersa están al alcance en las mesas de saldos, e las librerías de usados. Formidable justici poética para el escritor veterano que mu rió, a los setenta y tres años, el domingo 1 de enero, a las once de la mañana, mientra se afeitaba.

MEDIOCRACIA

MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y PROTESTA SOCIAL
Carlos Alvarez Teijeiro, Marcela Farré y Damián Fernández Pedemonte

La Crujía Ediciones
Buenos Aires, 2002
172 págs.

POR RUBÉN H. RÍOS

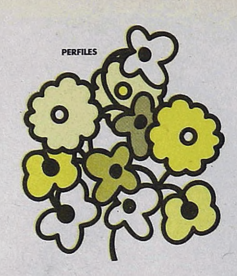
Si con las palabras, según el memorable y malogrado filósofo oxoniano J.L. Austin, es posible "hacer cosas", más todavía será su eficacia cuando se recurre al demonio de las imágenes para completar o respaldar las acciones verbales. Austin murió en 1960 sin conocer el Leviatán mediático de la comunicación generalizada, la sociedad de la pantalla total, las grandes corporaciones multimedias, pero sus teorías acerca del poder realizativo del lenguaje lo habrían llevado quizá a considerar como extremadamente peligroso –dada su enorme capacidad "performativa"– el complejo audiovisual masivo de nuestra época.

La investigación que presenta *Medios de comunicación y protesta social* en cuanto al comportamiento de éstos durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 que culminarían con el derrumbe del gobierno de Fernando de la Rúa es, en este sentido, un trabajo de campo notable.

Los autores siguen, a partir de ciertas teorías contemporáneas sobre la penetración mediática de onda larga en el imaginario social, el tratamiento periodístico de la insurrección popular en dos diarios nacionales –*Clarín* y *La Nación*– y dos noticieros televisivos– "Telenoche" y "Azul Noticias"–, de un modo sistemáticamente exhaustivo (leyendas de foto, volantas, cintillos, fuentes, focalizaciones, bandas de sonido, voces en *off*, etcétera).

Con matices y alguna excepción rápidamente corregida, los medios examinados caracterizan a los protagonistas del 19 con palabras peyorativas ("salteadores", "hambreados", "saqueadores", "vándalos", "pillos", etc.) y a los del 20 más bien con cierto respeto ("gente", "personas", "ciudadanos", "vecinos", "la sociedad", etc.), del mismo modo que en circunstancias ordinarias –no de protesta popular– cierto famoso y gélido comunicador de Canal 13 que suele emocionarse en cámaras aplica el término "pibe" a los niños pobres y "niño" a los otros. En general, la criminalización de la pobreza es un fantasma que recorre la cobertura del 19, así como la identificación emocional con la multitud urbana del día posterior. Los investigadores registran un salto irreflexivo, una ruptura en la significación –muchas veces traducido de forma maniquea, al discriminar "saqueos" de "cacerolazos" en Mariano Grondona, por ejemplo–, un corte en el hilo que va de la crisis social a la política, del hambre de comida al de justicia que, además de amplificar el talón bobo del Aquiles mediático, también pone de manifiesto simpatías de clas prejuicios ideológicos, intereses corpora tivos, imaginarios sociales. Para *Medios d comunicación y protesta social*, que se nu tre en esto de Hannah Arendt, sobre to do se trata de una falta absoluta de étic profesional.

Básicamente ninguno de los medios es tudiados, en esos días históricos que qu sieron poner freno a las miserias del mo delo neoliberal en el país, se hacen carg de elaborar una semiótica política que des víe la violencia social –función de la de mocracia– hacia significaciones que la tras ciendan. Por el contrario, la acción medi tica parece irradiar hacia el conjunto de vida social su propia violencia, esta vez po tenciada. No a otra dinámica responderí el diario *La Nación*, cuyos editoriales exa tan las libertades democráticas, cuand justificó en su edición del 20 lo injustif cable: el estado de sitio decretado por entonces presidente.



PEDRO ORGAMBIDE (1929-2003)

POR GUILLERMO SACCOMANNO

No había género en que Orgambide no se midiera. Del cuento a la novela, desde el ensayo hasta el teatro, el suyo es uno de esos trayectos que apuntan más que a la construcción de una pieza en particular, al proyecto totalizador de eso que se da en llamar obra. Se ha dicho que Orgambide escribía, al menos, tres libros por año, entre los que predominaba, fija, la ficción. Esta actitud prolífica le valió, en ocasiones, la acusación de un cierto desaliño estilístico basado en su escritura compulsiva y aluvional. Si se analiza su producción más reciente, peleada contra los años y el cáncer que lo arrinconó en el último tiempo, se comprobará que esta observación proviene, como ocurre tan a menudo, del divorcio que existe entre la actitud de los creadores y la crítica. Orgambide, en su práctica, como modelo autoral, corresponde a una generación que, en su urgencia por cambiar el mundo –volverlo más justo, más solidario, más inventivo–, no vacilaba en abordar toda manifestación artística confiando, además de su potencial expresivo, en su capacidad para reflejar las contradicciones sociales, contrapunteando la historia íntima con la colectiva.

Debo admitirlo: al escribir un obituario, la prosa tiende, bajo el imperio de la emoción, a una retórica encendida, entre la bajada de línea crispada y el póstumo ajuste de cuentas. Nada más distante, este gesto, de la visión de Orgambide, de los postulados de su literatura. Sus bajadas de línea y sus ajustes estuvieron, están, siempre filtrados por un humor reflexivo. Si algo lo definía eran sus actitudes de porteñazo observador, siempre más próximo a la ironía que al resentimiento. La persecución, el exilio, en lugar de enquistarlo, lo volvieron no sólo más inspirado sino también más agudo en la percepción de mezquindades y vilezas, contrastándolas con heroísmos secretos, lo que se traduce en su literatura, memoria y balance de nuestra historia como epopeya violenta y, a la vez, como fatalidad. Los premios y reconocimientos que recibió, lejos de engrupirlo, le calentaron el motor.

Entre sus ficciones más recientes hay una que resume todas sus obsesiones: *Buenos Aires, la novela*. Como en sus ensayos biográficos (el de Quiroga, el de Martínez Estrada) y en sus novelas históricas (la de Alem, la de Ugarte, la de Rodríguez, el médico de Bolívar) surge nítida una preocupación constante por descifrar, como en una saga de aventuras, las encrucijadas sangrientas de la historia nacional. En *Buenos Aires, la novela*, la historia pertenece al dominio de los seres anónimos que, con pena y sin gloria, de alguna manera, participaron en los acontecimientos más sonados. *Buenos Aires, la novela* es además una apuesta estilística donde Orgambide buscó una entonación narrativa, el contrapunto entre la payada y el tango, entre la crónica y lo sainetesco, entre lo culto y lo popular. Como antes en *Historias fantásticas de la Argentina*, se apartó del facilismo de la novela histórica persiguiendo una alquimia de voces. En sus textos, Orgambide proyectaba una idea de Martínez Estrada: "Lo que Sarmiento vio es que la civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos".

En *El escriba*, una de sus novelas clave, Orgambide se enfrenta al fantasma de Arlt. Conrado Nalé Roxlo le cuenta al narrador una novela que el autor de *Los siete locos* tenía planeada. Iba a llamarse *El ladrón en la selva de ladrillos* y tendría como protagonista a Botana, el director de *Crítica*. Transcribo un fragmento del capítulo "El camaleón literario", donde Nalé le habla a un joven Orgambide:

"Por esos días, Georgie acuñó una manera de decir que todos, también usted, han imitado con vergüenza o fervor. Sospecho que en algunos textos, él mismo se imita. Nadie puede escribir como él, después de él, la biografía imaginaria del incendiario de la biblioteca de Alejandría.Nadie, sospecho, puede transformar en literatura una simple película de gangsters. Un consejo: cuando escriba acerca de Georgie, no caiga en la tentación de imitarlo. Cuídese. Y tampoco oiga a los detractores, que afirman sin el menor pudor que si hubieran leído la *Enciclopedia Británica* también escribirían como él. Trate de hacer una crónica y de novelar esa crónica, que no es poco. Y, si puede, escriba de manera periodística, justo al revés de lo que se hace ahora, que los periodistas escriben como literatos. Cuente los hechos y deje que el lector saque sus conclusiones".

Que el portavoz de esta arte poética sea Nalé, el escritor de "A la manera de...", un hábil parodiante de cuanto estilo literario se le antojara, no es casual. Orgambide, con su virtuosismo, no vaciló, cuando un relato se lo imponía, en apelar a la parodia. (Al respecto, es propicio recordar que, según Leonidas Lamborghini, la parodia es nuestra tragedia.) El fragmento de "El escriba" expone con transparencia una lección que Orgambide hizo propia y que no descartaba los riesgos de la política. En el pasaje que va de la izquierda al peronismo revolucionario, Orgambide buscó superar el antagonismo Borges/Arlt. Contra lo que pueda afirmarse sobre su facilidad y su oficio –marcas de la redacción publicitaria, del cine, del periodismo–, Orgambide, en su ambicioso proyecto de contar la Argentina como Comedia Humana, tuvo en claro, de modo notable, que su trabajo específico consistía en narrar y que su materia era el lenguaje. Sus destellos no fueron pocos. Ahí están sus libros. Como ocurre con Borges y Arlt, sus obras completas, innumerables y dispersas, están al alcance en las mesas de saldos, en las librerías de usados. Formidable justicia poética para el escritor veterano que murió, a los setenta y tres años, el domingo 19 de enero, a las once de la mañana, mientras se afeitaba.

MEDIOCRACIA

MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y PROTESTA SOCIAL
Carlos Alvarez Teijeiro, Marcela Farré y Damián Fernández Pedemonte

La Crujía Ediciones
Buenos Aires, 2002
172 págs.

POR RUBÉN H. RÍOS

Si con las palabras, según el memorable y malogrado filósofo oxoniano J.L. Austin, es posible "hacer cosas", más todavía será su eficacia cuando se recurre al demonio de las imágenes para completar o respaldar las acciones verbales. Austin murió en 1960 sin conocer el Leviatán mediático de la comunicación generalizada, la sociedad de la pantalla total, las grandes corporaciones multimedias, pero sus teorías acerca del poder realizativo del lenguaje lo habrían llevado quizá a considerar como extremadamente peligroso –dada su enorme capacidad "performativa"– el complejo audiovisual masivo de nuestra época.

La investigación que presenta *Medios de comunicación y protesta social* en cuanto al comportamiento de éstos durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 que culminarían con el derrumbe del gobierno de Fernando de la Rúa es, en este sentido, un trabajo de campo notable.

Los autores siguen, a partir de ciertas teorías contemporáneas sobre la penetración mediática de onda larga en el imaginario social, el tratamiento periodístico de la insurrección popular en dos diarios nacionales –*Clarín* y *La Nación*– y dos noticieros televisivos– "Telenoche" y "Azul Noticias"–, de un modo sistemáticamente exhaustivo (leyendas de foto, volantas, cintillos, fuentes, focalizaciones, bandas de sonido, voces en *off*, etcétera).

Con matices y alguna excepción rápidamente corregida, los medios examinados caracterizan a los protagonistas del 19 con palabras peyorativas ("salteadores", "hambreados", "saqueadores", "vándalos", "pillos", etc.) y a los del 20 más bien con cierto respeto ("gente", "personas", "ciudadanos", "vecinos", "la sociedad", etc.), del mismo modo que en circunstancias ordinarias –no de protesta popular– cierto famoso y gélido comunicador de Canal 13 que suele emocionarse en cámaras aplica el término "pibe" a los niños pobres y "niño" a los otros. En general, la criminalización de la pobreza es un fantasma que recorre la cobertura del 19, así como la identificación emocional con la multitud urbana del día posterior. Los investigadores registran un salto irreflexivo, una ruptura en la significación –muchas veces traducido de forma maniquea, al discriminar "saqueos" de "cacerolazos" en Mariano Grondona, por ejemplo–, un corte en el hilo que va de la crisis social a la política, del hambre de comida al de justicia que, además de amplificar el talón bobo del Aquiles mediático, también pone de manifiesto simpatías de clase, prejuicios ideológicos, intereses corporativos, imaginarios sociales. Para *Medios de comunicación y protesta social*, que se nutre en esto de Hannah Arendt, sobre todo se trata de una falta absoluta de ética profesional.

Básicamente ninguno de los medios estudiados, en esos días históricos que quisieron poner freno a las miserias del modelo neoliberal en el país, se hacen cargo de elaborar una semiótica política que desvíe la violencia social –función de la democracia– hacia significaciones que la trasciendan. Por el contrario, la acción mediática parece irradiar hacia el conjunto de la vida social su propia violencia, esta vez potenciada. No a otra dinámica respondería el diario *La Nación*, cuyos editoriales exaltan las libertades democráticas, cuando justificó en su edición del 20 lo injustificable: el estado de sitio decretado por el entonces presidente.



EL ESPEJO AL FINAL DEL LABERINTO

LOS AÑOS INGLESES
Norbert Gstrein

trad. Daniel Najmías
Tusquets
Barcelona, 2002
302 págs.

POR JUAN FORN

Los años ingleses elige como ambientación un territorio de la Segunda Guerra poco visitado por la literatura y el cine: los campos de detención en la Isla de Man en donde las autoridades inglesas ubicaron a los alemanes que vivían en Londres cuando empezó la guerra (y se desató entre la población el temor endémico de que esos expatriados pudieran convertirse en espías del Reich). El gran enigma del libro, su protagonista *in absentia*, es un judío vienés que estuvo en esos campos (su padre lo había enviado a Londres luego del *Anschluss*), que decidió quedarse en Inglaterra después de la guerra y que escribió un solo libro que lo convirtió en un autor de culto en su tierra natal. El mito que rodea a Gabriel Hirschfelder se basa en partes iguales en su decisión de no publicar nada más y en su reticencia a recibir los honores que cosecha en su tierra natal. El libro comienza luego de su muerte, cuando una joven austríaca en Londres comienza a rastrear sus pasos. Lo que busca es el *opus magnum* en el que Hirschfelder trabajó treinta años, una suerte de autobiografía y fresco de época a la vez, con 21 personajes: los integrantes de una promoción de bachillerato vienés, en cuatro momentos del siglo. El propósito de Hirschfelder era "investigar las veintiuna posibilidades que ofrecía su propia vida, hacerse veintiún veces la misma pregunta y desarrollar los puntos de intersección y de fuga de cada una de ellas". Por supuesto, no han quedado rastros de ese original (cuyo aparente título era *Los vivos viven y los muertos están muertos*), y la joven narradora irá descubriendo a lo largo del libro la suma de secretos que sostienen el mito Hirschfelder desanimando a quienes se acercan a él.

Desde que A.J. Symons reformuló el género biográfico con su libro *En busca del Barón Corvo*, donde convertía su imposibilidad de hacer una biografía convencional (en torno a aquel legendario y misterioso personaje victoriano que decía ser Adriano VII) en una auténtica *non-fiction novel* de intriga, la literatura viene abrevando en las diferentes posibilidades narrativas que planteaba ese inesperado artefacto para desarrollar el mestizaje (la cruza de ficción y no-ficción) y los límites de lo apócrifo (la superposición de ficción y no-ficción).

Este primer libro traducido al castellano del austríaco Norbert Gstrein (nacido en 1961 y cuyos libros anteriores le merecieron el Premio Ingeborg Bachmann, el Hölderlin Preis, el Berliner Literaturpreis y el Döblin Preis) puede ser visto como un hijo natural de *El loro de Flaubert* (de Julian Barnes) y *Los emigrantes* (de W.G. Sebald). Si bien el personaje de Hirschfelder podría perfectamente haber integrado el elenco de aquel libro de Sebald (con su cono de sombra y su rechazo a la tierra natal bernhardianos, con su negativa a abandonar el alemán como lengua privada y su afán por fundirse en el paisaje anglosajón como un anónimo inglés más), la narradora opera tal como lo hacía el narrador masculino del libro de Barnes: en su rastreo del esquivo personaje encontrará respuestas al conflicto en sordina de su propia vida, que apenas aparece entrelíneas. A diferencia de Sebald, no tiene enfrente (aún vivo) al objeto de sus desvelos; y, a diferencia de Barnes, cuenta con exigua bibliografía y hagiografía, pero en cambio tiene a su alcance a los contemporáneos de su presa: en particular, a las tres esposas de Hirschfelder.

A través de esos personajes (la viuda que lo vio morir, la mujer que lo recibió cuando él "volvió" de la guerra y la esposa intermedia que fue testigo de la indeseada revaloración austríaca del esquivo autor), irá saliendo a la luz la rutina cotidiana de borramiento de identidad que practicó Hirschfelder y los motivos de esa voluntaria y empecinada enajenación, que se remontan a lo sucedido durante su confinación en la Isla de Man. La estructura del libro se apoya en ese orden trastrocado del elenco matrimonial (primero la tercera esposa, luego la primera y por último la segunda). Cada uno de esos capítulos lleva una coda, en los tres casos ambientada en el cautiverio en la Isla de Man. Por supuesto, los testimonios de las tres esposas difieren, y el libro suma como capas superpuestas los diferentes Hirschfelder que van asomando. Pero lo que se acumula multiplica las dudas y desdobla las certezas: tal como Hirschfelder aspiraba a diluir (y abarcar) todas sus vidas posibles en aquellos 21 personajes de *Los vivos viven y los muertos están muertos* (que, en el final del libro, descubrimos que iba a llamarse de otra manera, en realidad: *Los años ingleses*).

Llegado a ese punto, tiene lugar la revelación final: la identidad de esa narradora femenina, los motivos de su androginia y de su retaceo de toda información sobre sí misma ajena a su atracción por el enigma Hirschfelder (que le contagió su ex marido, responsable de un fallido intento por instalar en el canon a su idolatrado autor). La economía de medios y la límpida eficacia del final se contraponen felizmente a los excesos de interpretación imaginativa de la narradora en las codas que recrean los hechos de la Isla de Man (el terreno menos logrado del libro, a diferencia de la impecable recreación de la Inglaterra de posguerra, en los testimonios de las primeras dos esposas). Tal como proponía Symons en su *Barón Corvo* y refrenda el desenlace de *Los años ingleses*, del cándido propósito de reconstruir los pasos que dio un personaje en fuga para llegar al motivo que originó esa fuga, sólo es posible dar cuenta de lo único que se sabía de antemano: que ese personaje no quería ser rastreado, leído como un libro abierto, sino, por el contrario, castigar maquiavélicamente a quienes lo intentaran poniendo un espejo al final de ese laberíntico camino.



EL ESPEJO AL FINAL DEL LABERINTO

LOS AÑOS INGLESES
Norbert Gstrein
trad. Daniel Najmías
Tusquets
Barcelona, 2002
302 págs.

POR JUAN FORN

Los años ingleses elige como ambientación un territorio de la Segunda Guerra poco visitado por la literatura y el cine: los campos de detención en la Isla de Man en donde las autoridades inglesas ubicaron a los alemanes que vivían en Londres cuando empezó la guerra (y se desató entre la población el temor endémico de que esos expatriados pudieran convertirse en espías del Reich). El gran enigma del libro, su protagonista *in absentia*, es un judío vienés que estuvo en esos campos (su padre lo había enviado a Londres luego del *Anschluss*), que decidió quedarse en Inglaterra después de la guerra y que escribió un solo libro que lo convirtió en un autor de culto en su tierra natal. El mito que rodea a Gabriel Hirschfelder se basa en partes iguales en su decisión de no publicar nada más y en su reticencia a recibir los honores que cosecha en su tierra natal. El libro comienza luego de su muerte, cuando una joven austríaca en Londres comienza a rastrear sus pasos. Lo que busca es el *opus magnum* en el que Hirschfelder trabajó treinta años, una suerte de autobiografía y fresco de época a la vez, con 21 personajes: los integrantes de una promoción de bachillerato vienés, en cuatro momentos del siglo. El propósito de Hirschfelder era "investigar las veintiuna posibilidades que ofrecía su propia vida, hacerse veintiún veces la misma pregunta y desarrollar los puntos de intersección y de fuga de cada una de ellas". Por supuesto, no han quedado rastros de ese original (cuyo aparente título era *Los vivos viven y los muertos están muertos*), y la joven narradora irá descubriendo a lo largo del libro la suma de secretos que sostienen el mito Hirschfelder desanimando a quienes se acercan a él.

Desde que A.J. Symons reformuló el género biográfico con su libro *En busca del Barón Corvo*, donde convertía su imposibilidad de hacer una biografía convencional (en torno a aquel legendario y misterioso personaje victoriano que decía ser Adriano VII) en una auténtica *non-fiction novel* de intriga, la literatura viene abrevando en las diferentes posibilidades narrativas que planteaba ese inesperado artefacto para desarrollar el mestizaje (la cruza de ficción y no-ficción) y los límites de lo apócrifo (la superposición de ficción y no-ficción).

Este primer libro traducido al castellano del austríaco Norbert Gstrein (nacido en 1961 y cuyos libros anteriores le merecieron el Premio Ingeborg Bachmann, el Hölderlin Preis, el Berliner Literaturpreis y el Döblin Preis) puede ser visto como un hijo natural de *El loro de Flaubert* (de Julian Barnes) y *Los emigrantes* (de W.G. Sebald). Si bien el personaje de Hirschfelder podría perfectamente haber integrado el elenco de aquel libro de Sebald (con su cono de sombra y su rechazo a la tierra natal bernhardianos, con su negativa a abandonar el alemán como lengua privada y su afán por fundirse en el paisaje anglosajón como un anónimo inglés más), la narradora opera tal como lo hacía el narrador masculino del libro de Barnes: en su rastreo del esquivo personaje encontrará respuestas al conflicto en sordina de su propia vida, que apenas aparece entrelíneas. A diferencia de Sebald, no tiene enfrente (aún vivo) al objeto de sus desvelos; y, a diferencia de Barnes, cuenta con exigua bibliografía y hagiografía, pero en cambio tiene a su alcance a los contemporáneos de su presa: en particular, a las tres esposas de Hirschfelder.

A través de esos personajes (la viuda que lo vio morir, la mujer que lo recibió cuando él "volvió" de la guerra y la esposa intermedia que fue testigo de la indeseada revaloración austríaca del esquivo autor), irá saliendo a la luz la rutina cotidiana de borramiento de identidad que practicó Hirschfelder y los motivos de esa voluntaria y empecinada enajenación, que se remontan a lo sucedido durante su confinación en la Isla de Man. La estructura del libro se apoya en ese orden trastrocado del elenco matrimonial (primero la tercera esposa, luego la primera y por último la segunda). Cada uno de esos capítulos lleva una coda, en los tres casos ambientada en el cautiverio en la Isla de Man. Por supuesto, los testimonios de las tres esposas difieren, y el libro suma como capas superpuestas los diferentes Hirschfelder que van asomando. Pero lo que se acumula multiplica las dudas y desdobla las certezas: tal como Hirschfelder aspiraba a diluir (y abarcar) todas sus vidas posibles en aquellos 21 personajes de *Los vivos viven y los muertos están muertos* (que, en el final del libro, descubrimos que iba a llamarse de otra manera, en realidad: *Los años ingleses*).

Llegado a ese punto, tiene lugar la revelación final: la identidad de esa narradora femenina, los motivos de su androginia y de su retaceo de toda información sobre sí misma ajena a su atracción por el enigma Hirschfelder (que le contagió su ex marido, responsable de un fallido intento por instalar en el canon a su idolatrado autor). La economía de medios y la límpida eficacia del final se contraponen felizmente a los excesos de interpretación imaginativa de la narradora en las codas que recrean los hechos de la Isla de Man (el terreno menos logrado del libro, a diferencia de la impecable recreación de la Inglaterra de posguerra, en los testimonios de las primeras dos esposas). Tal como proponía Symons en su *Barón Corvo* y refrenda el desenlace de *Los años ingleses*, del cándido propósito de reconstruir los pasos que dio un personaje en fuga para llegar al motivo que originó esa fuga, sólo es posible dar cuenta de lo único que se sabía de antemano: que ese personaje no quería ser rastreado, leído como un libro abierto, sino, por el contrario, castigar maquiavélicamente a quienes lo intentaran poniendo un espejo al final de ese laberíntico camino.

INFANTILES

Paco del Tomate es un inventor en bancarrota, muy imaginativo pero poco práctico, que va de fracaso en fracaso, pero cuando tiene un éxito es rutilante. Logra que las burbujas no se pinchen recubriéndolas con chicle, y gana un concurso de inventores con una píldora que hace invisible al jurado; lamentablemente, no inventó todavía el antídoto contra la invisibilidad. El inventor aparece en dos de las narraciones de *Paco del tomate y otros cuentos*, el libro infantil de Editorial Atlántida en la colección "Luna de Mediodía" recomendado para chicos mayores de seis años (aunque es perfectamente apto para chicos menores). "Clara y la estrella de mar" es la historia de una nena que, mientras recorre la playa buscando caracoles para hacerse pulseras, encuentra en el mar una de las Tres Marías, que acaba de caerse del cielo. "La coleccionista de burbujas" es Rocío, una nena desesperada porque sus objetos favoritos son efímeros y les exige a sus padres que encuentren una solución al problema. "Paco del Tomate se hace invisible" es la aventura del inventor en el Campeonato Mundial de Inventores, al que casi no puede llegar por su crónica economía deficitaria. Son cuentos sencillos, clásicos, lejos de las referencias audiovisuales que pueblan el imaginario infantil, pero con la brevedad y agilidad propia de un dibujito animado. Las ilustraciones de Poly Bernatene, muchas en láminas color, podrían estar tomadas de Nickelodeon y responden a una estética más cercana a la animación que al dibujo artesanal. Acompañan al texto y logran una combinación interesante, atractiva y naïve, en edición y calidad de impresión impecable.

Fernando de Vedia es autor de *El inventor de la calesita* y *Paco del Tomate*, donde apareció por primera vez su personaje. En el libro, de Vedia prefiere presentarse a sus lectores antes que ofrecer un currículum. Escribe: "Cuando tenía tu edad me regalaron una caja de magia y desde entonces no paré de hacer aparecer y desaparecer cosas. También me dediqué a dibujar historietas y álbumes de figuritas. Hoy hago publicidades. Pero nunca me divertí tanto como escribiendo estos cuentos. Primero se los conté a mis sobrinos y les gustaron. Por eso, hoy me animo a contártelos a vos". Poly Bernatene es más formal: "Mi nombre es Norberto D. Bernatene pero mis amigos me llaman Poly. Soy dibujante, ilustrador y diseñador. Estudié en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y me recibí de profesor de Pintura. Me gustan mucho las historietas y los dibujos animados, pero lo que más me divierte es ilustrar libros para chicos". Los anteriores libros de Fernando de Vedia se editaron en la misma colección, con la misma cuidada edición.

M. E.



CAMPO DE BATALLA

GUERRAS DEL SIGLO XXI
IGNACIO RAMONET

trad. José Antonio Soriano
Mondadori
Buenos Aires, 2002
189 págs.

POR ABEL WAISMAN

Es sabido que los auténticos dueños del mundo ya no son quienes ostentan la apariencia del poder político sino aquellos que controlan los mercados financieros, los grupos mediáticos planetarios, las autopistas de la información, las industrias informáticas y las tecnologías genéticas. En *Guerras del Siglo XXI*, Ignacio Ramonet presenta con frialdad y sin maquillajes el nuevo rostro de este mundo o el perfil esquizoide de un mundo cada vez más separado por las desigualdades y cada vez más unido por la globalización.

En la primera parte del libro, Ramonet describe cómo, a lo largo de los años noventa, el fenómeno de la globalización y la lasitud de los lazos políticos provocaron una profunda mutación en la distribución y el funcionamiento del poder. Bajo la supervisión de un consejo de vigilancia planetaria, dice Ramonet, "se ha establecido una especie de directorio mundial o gobierno real del mundo, cuyos cuatro actores principales son el FMI, el Banco mundial, la OCDE (Organización de Cooperación y Desarrollo Económico) y la OMC (Organización Mundial de Comercio).

Sin embargo, para Ramonet, Estados Unidos domina el mundo como ningún otro imperio lo ha hecho jamás: "Su supremacía es aplastante en las cinco esferas tradicionales del poder: política, económica, militar, tecnológica y cultural". La diferencia con el imperialismo del siglo XIX británico y el del siglo XX soviético es que la supremacía militar ya no se traduce en conquistas territoriales. Estas, según Ramonet, resultan políticamente incontrolables, económicamente ruinosas y, principalmente, mediáticamente funestas en un contexto que ha confirmado a los medios de comunicación como actores estratégicos de primer orden.

A partir de esta conclusión, Ramonet analiza los atentados del 11 de septiembre proponiendo que si hubo un objetivo material –el de causar daños concretos– y uno simbólico –humillar los símbolos de la hegemonía de Estados Unidos, la económica (el World Trade Center), la militar (el Pentágono) y la política (la Casa Blanca)–, había además un tercer objetivo, menos evidente que los dos anteriores, que era de orden mediático. Mediante una suerte de golpe de Estado, Osama bin Laden tomó el control de todas las pantallas de televisión de Estados Unidos y de gran parte del mundo, lo cual le permitió exhibir en el interior de los hogares norteamericanos la vulnerabilidad de la primera hiperpotencia, poniendo en escena, a la vez, la coreografía de su crimen. Con esto se inaugura una especie de "mesianismo mediático" que encuentra en Osama bin Laden a su primer profeta electrónico.

Por otra parte, el conflicto de Medio Oriente es enfocado desde una perspectiva que une las ofensivas políticas exteriores de los últimos tres gobiernos israelíes con el ascenso de la ultraderecha europea como marcada tendencia mundial. Frente al avance mundial del neoliberalismo, Ramonet señala los dos primeros foros sociales mundiales realizados en Porto Alegre como el primer acontecimiento opositor del siglo. Un evento organizado ya no para protestar contra las injusticias, las desigualdades y los desastres que provocan en todo el mundo los excesos del neoliberalismo, tal como ocurrió en Seattle, Quebec, Génova y otros lugares, sino "para intentar, esta vez con espíritu positivo y constructivo, proponer un marco teórico y práctico que permita proponer una mundialización distinta y afirmar que es posible otro mundo menos inhumano y más solidario". Así, Ramonet concluye que ha llegado el momento de fundar una nueva economía, basada en el principio de desarrollo sostenible, y que tenga al ser humano como preocupación central. Para conseguir esto, el primer paso es desarmar al poder financiero.

Es por eso que este libro no se aboca a una tarea reflexiva sino que más bien invita a que su lector lo haga, luego de trazar una descripción minuciosa y contundente de la realidad socioeconómica del mundo actual.

CLASE DE LECTURA



THE COMMON READER
VIRGINIA WOOLF

Vintage
Londres, 2003
272 y 330 págs. (dos volúmenes)

POR MARTÍN SCHIFINO

Estos volúmenes de ensayos literarios, que se reeditan por primera vez en casi dos décadas, aparecieron originariamente en 1925 y 1932. El lector común, puntualiza Woolf distinguiéndolo del crítico, "lee por su propio placer más que para transmitir un saber o corregir las opiniones de los demás. Sobre todo, lo guía el instinto de construirse, con lo que encuentre, una especie de totalidad: el retrato de un hombre, el esbozo de una época, una teoría del arte de la escritura". *Rara avis* ya en épocas de Woolf, dicho lector se ha vuelto casi inexistente en la nuestra; como el dodo, que ni volaba ni corría, lo que le valió la extinción en las cocinas de Nueva Guinea, se encuentra calamitosamente adaptado a un medio ambiente hostil, en su caso saturado de chic académico, bombardeo informático, canonizaciones inanes.

De cualquier manera, creer que había algo de común en sus lecturas sería exacerbar su falsa modestia con una franca ingenuidad. Cuando se publicó el primero de estos volúmenes, Woolf se había desempeñado como crítica durante más de veinte años en diversas publicaciones (entre ellas el *Times Literary Supplement*, donde, bajo el ala del gran editor Bruce Richmond, escribió sus mejores reseñas). También su carrera novelística empezaba a cobrar foco. No es irrelevante que la novela *Mrs. Dalloway*, donde Woolf explora el fluir de la conciencia, creando una variedad enteramente individual de impresionismo literario, haya aparecido pocas semanas después de *The Common Reader*. Durante los siete años que unen el primer volumen con el segundo, escribiría además –aparte de su diario, cientos de cartas, textos biográficos y cuentos– lo que hoy se considera su obra principal: *Al faro* (1927), *Orlando* (1928), *Un cuarto propio* (1929) y *Las olas* (1931). Que los ensayos de *The Common Reader* representen pues los intereses de una novelista es esperable; pero al mismo tiempo, como escritora experimental, Woolf se interesaba hondamente por la elasticidad de la forma, que, "más que la biografía o la novela", le permitía explorar su conocida osadía verbal. Como muchos temperamentos líricos, veía en el ensayo el género gemelo, no de la novela sino de la poesía.

Ya en 1920, en *The Sacred Wood*, una colección que definió la topografía literaria de entreguerras, T.S. Eliot abogaba por una crítica impresionista: "Las percepciones, en una mente apreciativa, no se acumulan en masa sino que forman una estructura; y la crítica es el enunciado en palabras de esta estructura; es el desarrollo de la sensibilidad". Aunque no fue escrita pensando en Woolf, la definición parece perfecta. La prosa crítica de Woolf no sólo es admirablemente flexible, discursiva, conversacional, en una palabra, directa, sino que oculta una cuidadosa construcción levantada con el objeto de mantener en vilo al lector. Un ensayo, de acuerdo con las ideas que la escritora desarrolla en "The Modern Essay", debe funcionar como un encantamiento, envolvernos, correr la cortina, separarnos del mundo. En cuanto al ensayista, "debe saber escribir". Desde luego, esto quiere decir mucho más de lo que parece. "(El saber de ensayista) puede ser profundo, pero... debe fundirse de tal modo con la magia de la escritura que ningún hecho sobresalga, que ningún dogma desgarre la superficie de su textura." Estos ensayos participan de una tradición viviente de lectura y comentario, diálogo y comidilla literaria, a la que Woolf, educada en la biblioteca victoriana de su padre, pertenecía en cuerpo y alma. Los ejemplos clásicos de Samuel Johnson o William Hazlitt son para ella, aunque difícilmente para nosotros, voces de una resonancia casi física. Sin duda esto nos habla de un modo de leer perdido y perimido. Woolf por momentos ponía en práctica lo que los filósofos de la mente llaman "psicología folk". No sólo le interesaba la vida del escritor, sino además su personalidad, que creía asequible a través de los textos ("Debemos nuestro conocimiento de Jane Austen a algunos chismes, algunas cartas y a los libros mismos"). A esta altura de la historia literaria, relegamos observaciones así al baldío de lo especulativo, de la ficción involuntaria; pero quizá la falta sea nuestra. A veces la psicología folk ofrece el correcto nivel de análisis, como en esta reflexión sobre Charlotte Brontë: "El escritor obsesionado por (y limitado a) sí mismo, tiene un poder que se les niega a los más católicos y abiertos. Sus impresiones resultan más compactas y marcadas entre muros angostos".

Las novelas de Woolf, entre las que figuran, incuestionablemente, algunas de las más originales del siglo veinte, por supuesto van a perdurar; pero muchas de sus exquisitas cualidades –la iluminación circunstancial, el ordenado acopio de impresiones, la infalible eufonía woolfiana– surten más efecto en el terreno del ensayo. Nunca menos que brillante, Woolf como novelista llega a encandilar. Confinada a un tema y a diez páginas, irradia en cambio una luz uniforme. Parte del encanto reside en su saludable desconfianza de las ideas recibidas: "Admitir autoridades... en nuestras bibliotecas y dejar que nos digan qué leer, qué valor darle a lo que leemos, es destruir el espíritu de libertad que respira en esos santuarios".

Es fascinante también acompañarla por su biblioteca mientras comenta sus preferencias (Jane Austen, Emily Brontë, Joseph Conrad, Thomas Hardy, Marcel Proust). Pero el mayor atractivo, sin duda, se desprende de la belleza texturada de su prosa; de las cadencias clásicas, los párrafos plásticos, la fuerza perceptiva de las metáforas; de eso que ella llamaba la magia de la escritura y uno, a falta de un vocabulario más preciso, podría denominar estilo.

NOTICIAS DEL MUNDO

HISTORIAS DE LISBOA Fue inaugurada la "Ruta de los Escritores del Siglo XX" en la región central de Portugal para rendir homenaje al 80º aniversario de Eugenio de Andrade, considerado como uno de los poetas lusos de mayor renombre. Andrade nació el 19 de enero de 1923 en la ciudad de Fundao, situada a unos 300 kilómetros al norte de Lisboa. La Ruta de los Escritores del Siglo XX incluye también a Miguel Torga, Vergilio Ferreira, Afonso Lopes Vieira, Aquilino Ribeiro, Carlos de Oliveira y Fernando Namora, todos oriundos de municipios del centro del país. Para rendir homenaje a estos siete autores se organizará un congreso, varios actos y exposiciones, y se publicará un libro sobre sus obras.

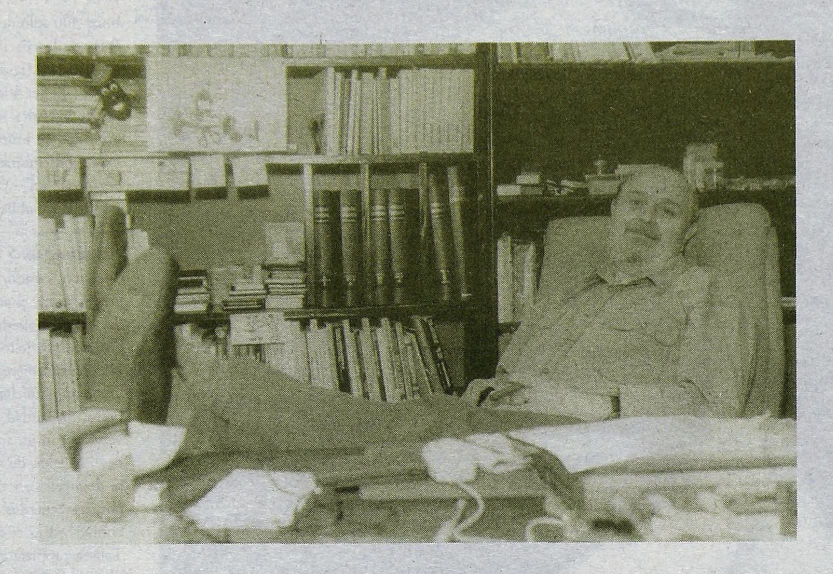
EL CIUDADANO DE LIEJA El belga Georges Simenon, creador del famoso comisario Maigret y quizás el autor de policiales más leído del mundo (alrededor de 400 novelas, de las cuales se vendieron 400 millones de ejemplares y las que dieron origen a 55 películas), habría cumplido cien años el próximo 13 de febrero. Su ciudad natal, Lieja, celebra el aniversario con un amplio programa de actividades. "Muchas de sus novelas, que en realidad se desarrollaban en Francia, están inspiradas por sus recuerdos de infancia y las calles de la ciudad", dijo el experto en su obra Claude Talbot, propietario de la pequeña librería Comissaire Maigret en Lieja. Para fanáticos: http://www.simenon2003.be.

PREPAREN LOS PAÑUELOS A toda marcha, los frankfurterianos preparan su gran fiesta del próximo 11 de septiembre, cuando conmemorarán el centenario de Theodor W. Adorno (1903-1969), el más célebre integrante de la Escuela de Frankfurt, que revolucionó la filosofía alemana de entreguerras. Habrá simposios y conciertos (Adorno era también músico), se descubrirá un monumento (obra del ruso Vadim Zakharov), se presentará una biografía de seiscientas páginas escrita por Stefan Müller-Doohm, que aparecerá en varios idiomas simultáneamente, y un libro de fotografías tomadas del Archivo Adorno.

AVANZA LA EÑE El estudio del castellano como segunda lengua extranjera ha desbancado en Francia y Alemania el aprendizaje del alemán y francés, respectivamente, pese a que una de las aspiraciones del Tratado del Elíseo, que selló la reconciliación entre ambas naciones, era fomentar el idioma del país vecino. Según estadísticas recientes, un 14 por ciento de los alemanes se inclinaban el año pasado por el estudio del castellano, frente al 10,2 por ciento que lo hacía por el francés. Los franceses tampoco parecen tener demasiado interés en aprender la lengua de Berlín y constituyen el 6 % de estudiantes europeos de castellano.

ACCIÓN AFIRMATIVA Una veintena de personalidades de la literatura, el cine y el teatro crearon un comité, presidido por la italiana Claudia Cardinale, para apoyar la entrada de la escritora George Sand en el Panteón, donde reposan los "grandes hombres" de la República francesa, cuando se cumpla su segundo centenario en 2004. Amandine-Aurore-Lucie Dupin nació en París el 1 de julio de 1804 y falleció en Nohant el 8 de junio de 1876, y adoptó su seudónimo en honor a uno de sus amantes. De carácter fuerte e independiente, Sand escandalizó a la sociedad de su época por sus vestimentas masculinas, su costumbre de fumar en pipa y por montar a caballo como un hombre. Vivió una relación atormentada con Frédéric Chopin.

NO HABRÁ MÁS PENAS NI OLVIDO



El próximo 29 de enero se cumplen seis años de la muerte de Osvaldo Soriano. Mario Goloboff elige recordarlo a partir de uno de sus libros más personales y menos leídos.

POR MARIO GOLOBOFF

Es difícil ser justo con nuestros contemporáneos. Mis relaciones con los textos de Osvaldo Soriano no siempre fueron de adhesión. Me alejaba de ellos su estilo llano, directo, de escasas aristas; textos que, cuando aparecieron, yo consideraba excesivamente transparentes, fruto (creía) de una inclinación demasiado pegada a las concepciones realistas.

Algo similar me ha sucedido por lo general con Hemingway, y no parece una casualidad, sino, tal vez, una confirmación. En un reportaje que en 1983 le hacía la revista *Humor*, Mona Moncalvillo comentaba: "Italo Calvino en la contratapa de tu libro *No habrá más penas ni olvido* te califica de Hemingway heroicómico". A lo que Soriano respondía: "Creo que tiene que ver con el tipo de escritura seca y directa, sin mucho adjetivo, y nada de psicologismos que yo intento".

Sí; fue ese decir fácil y casi plano –tan periodístico a veces como es a veces el de Hemingway– el que quizás obró en mí como un distanciador. Y hoy, lo lamento. En especial, después de haberme sucedido un hecho extraño. Yo estaba terminando en París la biografía de Julio Cortázar cuando, hojeando el número que Casa de las Américas le dedicó al morir, encontré, entre muchos homenajes, unas líneas de Soriano que, esta vez sí, me tocaron muy hondo. Tanto, que decidí colocarlas como epígrafes en el libro, junto a unas de Juan Rulfo y a otras del propio Cortázar. Días después, un amigo me escribió desde la Argentina comentándome que Soriano estaba internado con un cáncer y que se estaba muriendo. Cuando la biografía de Cortázar se publicó, él ya había fallecido. Fue, entonces, un silencioso y telepático homenaje que alcancé a hacerle y que, en algún sentido, suavizó mi culpa, porque es muy difícil ser justo con tus contemporáneos.

Me gustaría ahora seguir reparando ese entredicho del que, claro, él no tuvo jamás noticia, y hacerlo con uno de sus libros más íntimos, una suerte de autobiografía, *Cuentos de los años felices* (1993). Estos relatos son, como él lo dice en su presentación, pantallazos "sobre la infancia": "Si no recuerdo mal, el primero fue sobre un viaje por la Patagonia que evoca la guerra de Malvinas. Lo publiqué en **Página/12** y como a mis amigos les gustó y me lo hicieron saber, escribí varios más en los que indefectiblemente mi padre se impuso con las tristes y desopilantes experiencias que tuvo a su paso por este mundo".

Como se sabe, Osvaldo Soriano nació en Mar del Plata y vivió allí hasta los 3 años. Su padre trabajaba en Obras Sanitarias, por lo que sufrió muchos traslados: Osvaldo pasó los primeros años en San Luis, vivió luego en Río Cuarto, hasta llegar a Cipolletti, hacia el fin de su infancia, y transcurrir allí su adolescencia.

La Patagonia fue, pues, el lugar y el período que con más cariño recordó siempre, y es en la primera parte del libro, "En nombre del padre", donde se reconstruyen sus años más jóvenes y su relación filial, sus pasiones y gustos, las vivencias patagónicas, que en gran medida marcarían su destino de escritor.

Por la índole de lo contado, porque se está trabajando con planos de la realidad muy fuertes, pero donde hay ya una importante distancia entre los hechos y el presente de la escritura, se revela, creo, una elaboración más ardua y más compleja. Se leen en estos textos descripciones bastante detalladas de paisajes y de personajes frágiles y contradictorios, un ritmo de narración más lento, más moroso. Casi, podría decir, otro lenguaje, manifestado también en un empleo menos instrumental de los elementos del relato y de sus funciones o, para ser fiel a sus propios términos, menos "seco" y "directo".

Y acaso sea en ese elemento que es "la descripción" donde se asienta la nueva cualidad ideológica de esta escritura, otrora tan móvil, tan nerviosa, tan abigarrada y veloz, y ahora más reposada, más sensual. Así, las descripciones son especialmente interesantes para ver el entorno patagónico y su impresión sobre el narrador, y ellas tienen también la capacidad de irradiar sus luces hacia el resto. El tiempo mismo es contagiado por la carga del ambiente; los acontecimientos (aun los políticos, preocupación dominante en la vida de Soriano) son vistos a la luz de la espesa muralla que va alzando el espacio descripto.

El relato más melancólico, más estremecedor, se llama "Rosebud". Es, claramente, un texto sobre la memoria. Si el conjunto, y sobre todo la primera fachada del tríptico, parece una inmensa rememoración, aquí se destaca nítidamente lo que le da centro y vida: la tarea de recordar.

El Rosebud "es un peral añoso, de tronco bajo, al que me subía las tardes en que me sentía triste. Mi madre me buscaba por toda la casa, salía a llamarme al patio y aunque yo pudiera sentir su aliento ella no podía verme". Ese árbol es también una muy singular, acaso decisiva, imagen interior que lo acompañará toda su vida.

Me parece también singular que ese texto me haya gustado tanto y, me digo, es probable que en él haya dado con el verdadero Soriano o, al menos, con el que más nos une, así como hace años encontré a Hemingway en un largo reportaje sobre el trabajo de escritor, porque sus reflexiones sobre la literatura me acercaron más a él que sus ficciones.

Al fin y al cabo, tal vez no resulte tan casual que sea en la infancia donde se produzca el hallazgo, ese lugar inalterable, acaso el único donde somos algo más justos con los contemporáneos.